

1. — De entre la larga serie de problemas planteados por la arquitectura en los últimos tiempos, un mito, desde los finales de la década de los años treinta hasta el momento actual, se ha convertido en socorrido lugar de referencias y a menudo su simple invocación ha bastado para alejar la pesadilla del vacío arquitectónico. Fundamentado por el propio carisma con que se le ha atribuido, el tema de la Bauhaus ha llegado a ser durante un gran número de años la solución idónea, la respuesta obligada —aunque en numerosas ocasiones sin venir a cuento— a la difícil situación del arquitecto de los años cincuenta o sesenta. Replantada hoy su verdadera dimensión y sentido por la crítica italiana, el conocer la esencia del fenómeno es uno de los puntos necesarios para reencontrar una opinión. Y en este sentido, el texto de Wingler se configura como el clásico estudio documental, elemento clave para enfrentarse al problema de la Bauhaus.

Durante unos años, fue como si el arquitecto tuviese obligadamente que referirse a lo que él consideraba el gran movimiento intelectual del siglo, la gran escuela alemana de vanguardia, y que no era sino el centro de diseño liquidado en Berlín por doscientos nazis. Parecía que se pretendía expurgar entonces el crimen fascista, y toda una serie de tópicos caracterizaron al centro de Weimar, pasando así la problemática insinuada por Bauhaus como la única que mantenía un criterio válido y actual a pesar de la crisis de la guerra. Se olvidaron los supuestos racionalistas que habían insinuado los hermanos Taut o Scharoun, de la misma manera que empezaron a establecerse extrañas disquisiciones ideológicas en torno a una aparente arquitectura expresionis-

ta. Pero si existía la duda sobre la arquitectura del período prehitleriano, el anatema cayó decididamente en lo que posteriormente se constituyó como la arquitectura del III Reich. Por ello, frente al confuso concepto de una arquitectura triunfante, de otra menor paralela y finalmente de una tercera —la fascista— aparentemente surgida de la nada, quizá un primer paso de interés residía en intentar reconsiderar la situación de la arquitectura alemana en los años en que Bauhaus se desarrolló.

Desde los primeros momentos del siglo en Alemania, dos alternativas comienzan ya a insinuarse de forma clara y son las que poco a poco se perfilan a través de la polémica o pugna arquitectónica mantenida entre Loos y Hoffmann. Ya ha quedado claramente reflejado, a lo largo de la historia de la arquitectura moderna, cuáles fueron las consecuencias de Loos entre las vanguardias europeas, y de qué forma sus esquemas racionalistas iban a ser en mayor o menor medida continuados por los grupos franceses o, años más tarde, por los mismos alemanes. Centrado, la mayor parte de las veces, el problema de la arquitectura moderna en un intento de elaboración basado en normas o supuestos establecidos, se han olvidado en este caso las contradicciones o puntos oscuros. Nada se ha dicho en este sentido de la tradición de Hoffmann, de la escuela que pudo potenciar este arquitecto en su momento, del sentido de una corriente de pensamiento que, partiendo de él, llegaba en cierta medida a individuos como Tessenow, Bonatz... los cuales, desarrollando los esquemas racionalistas de forma distinta al funcionalismo de Loos o del «movimiento moderno», iban a influir no sólo en la arquitectura italiana racionalista sino también

en una parte importante de la española. Los escritos de arquitectura de Persico, editados recientemente por G. Veronesi, o los textos del MIAR, dan idea de hasta qué punto pudo llegar esta influencia,<sup>1</sup> de la misma manera que un estudio de arquitectos como el de Sánchez Arcas en Madrid o el del mismo Luis Lacasa, refleja el sentido de un racionalismo distinto al del cubo planteado por los «modernos».

Para los individuos que en los comienzos del siglo insinúan una nueva problemática arquitectónica, el tema se centra en la valoración de los elementos existentes, teniendo fundamentalmente en cuenta la propia evolución que ofrece la burguesía. «... Solamente la tradición burguesa puede ofrecer un vínculo posible entre las manifiestas disparidades de la sociedad actual y es la única con capacidad de representar el papel de intermediario a través de sus relaciones que, aunque no siempre profundas, sin embargo han sido siempre muy concretas.»<sup>2</sup> Insinuada la evolución y el sentido que adquiere la burguesía, el grupo se plantea una posible continuidad de los valores, intentando racionalizar, dentro del sentido de la vieja arquitectura clásica, las diferentes formas, dando de esta manera un paso adelante en la evolución del gusto burgués. Existe por supuesto, en esta generación, un intento de racionalización, de supresión de lo superfluo que se va a identificar como una posible depuración de las formas. Se mantienen entonces estos arquitectos dentro de unas normas, buscando la continuidad de un sentido tradicional, trabajando sobre una arquitectura que pueda ser aceptada por la burguesía de la preguerra, pero replanteándose sobre todo el problema del hacer y no

la búsqueda de una nueva solución formal, de una nueva alternativa que podría acabar en la arquitectura de los cubos, de una idea que, de hecho, mantiene el viejo problema adaptando sólo una nueva problemática en fachada. En la Fábrica Fagus, Gropius de hecho sólo introduce en fachada una nueva textura, y el método nos recuerda más la sustitución de la máscara barroca por otra clasicista, en los momentos de un neoclásico dubitativo y tembloroso, que a una nueva solución tipológica.

Tessenow, por el contrario, se muestra coherente en su intento de simplificación y por supuesto se encuentra más próximo a ese primer sentido del racionalismo, aunque en su arquitectura se mantengan elementos clasicistas. Centrada, por tanto, esta alternativa en la evolución de la burguesía, en su enfoque no queda suficientemente explicitado el cambio que ésta manifiesta como consecuencia de la guerra. La burguesía, en los momentos de posguerra, no tiene nada que ver con lo que había supuesto en los orígenes del siglo y sólo entonces en países como Italia o España, donde por diferentes circunstancias se mantiene, existe, plantea la necesidad de basarse por una parte en el clasicismo como punto de arranque de la nueva arquitectura. Para Tessenow o Frank, el problema de la composición se esboza más en la forma de lograr la racionalización del producto, en el propio proceso productivo, que en el intento de buscar un resultado final. En ningún caso se plantean estos arquitectos el esquema insinuado por Loos de una nueva cultura arquitectónica, donde la utilización de los nuevos materiales pudiese influir o condicionar las nuevas alternativas. Pero lo curioso es que tampoco los arquitectos seguidores de Loos insinúan, como por ejemplo lo habían hecho los constructivistas en la Unión Soviética, la necesidad de una reforma desde el punto tipológico. De la frase lanzada por la LEF «hierro, vidrio y revolución», a través

de la que se pretendía dar a la arquitectura un nuevo carácter tipológico, connotativo de la situación revolucionaria soviética, sólo tomarán los arquitectos alemanes los dos primeros supuestos.

Un punto, sin embargo, une a las dos alternativas surgidas en la Alemania de los comienzos de los veinte y es la común preocupación existente por el concepto artesanal de la arquitectura. Desde la publicación de los primeros textos de Tessenow sobre el carácter de la labor artesanal y de la tradición burguesa, esta línea había influido en la serie de arquitectos que le habían rodeado. Bruno Taut había trabajado con él en los primeros años del siglo, y el propio Le Corbusier había estado igualmente en el estudio de Tessenow durante sus años de aprendizaje en Alemania. Pero mientras que para el uno el sentido artesanal se centra en «... aspirar por una parte a elementos ciertos y por otra a no renunciar jamás a la duda, por lo menos en cuanto no queramos renunciar a la certeza»,<sup>3</sup> profundizando entonces en el sentido de todos y cada uno de los elementos integrantes de la composición, para Gropius, por el contrario, el concepto artesanal se centra en el intento de hacer gravitar las diferentes artes liberales en torno a un individuo especialmente educado, el cual, calificado de artesano, intentará integrar estos conocimientos en la industria, dirigiendo en cierta medida la producción industrial de formas que, usando la máquina como un instrumento de nuevo tipo, pueda reconducir el arte al pueblo mediante la producción de objetos bellos.<sup>4</sup>

Pero si ambos esquemas insinúan conceptos artesanales, sus diferencias no se centran tanto en cómo lograrlos como en las premisas ideológicas que sustentan a cada uno de ellos. Para Tessenow, el problema se plantea en la evolución de los gustos de la burguesía. Habiendo tomado conciencia de que ésta no supone en los comienzos de los años veinte lo mismo que

había representado en los momentos de Hoffmann o Loos, intenta entonces reducir o minimizar los grandes conceptos clasicistas wagnerianos. Sin embargo, el cambio fundamental que se ha producido en la Alemania de los años veinte, marca un intento de plantear la utopía, la posibilidad de crear una nueva sociedad. Es el momento en que la revolución espartaquista abre las puertas a una posible nueva alternativa, y de esta manera los grupos políticos de artistas que pretenden centrarse en la reconstrucción de las ciudades alemanas van a insinuar, no sólo la realización de la utopía, sino a plantear una nueva función de las artes con respecto al individuo. A partir de esta fecha, Bruno Taut o el mismo Gropius se van a centrar en el estudio de un nuevo tipo de arquitectura que intentarán identificar no tanto con los ejemplos de la constructivista o de la futurista, sino sobre todo en una arquitectura basada en el individuo. Aquellas planteaban una arquitectura en donde el «nuevo orden» quedase claramente especificado, donde la fuerza de los nuevos materiales se reflejase perfectamente. Ahora los alemanes, por el contrario, comienzan a insinuar una arquitectura concebida para el individuo. Este es el momento en que su actitud arquitectónica queda ya ligada a los supuestos políticos, y al tiempo que plantean la total dependencia de las artes con respecto al individuo, insinúan la crítica al concepto de arquitectura burguesa. «... No era posible replantearse ninguna de las tradiciones de anteguerra, dado que aquel período era necesariamente considerado como causa de ruptura con el pasado y sobre todo, cuando las conquistas de aquellos días aparecían más o menos ligadas al origen de la guerra»,<sup>5</sup> señala Taut al plantear el tema del nuevo punto de partida de la arquitectura alemana, y el mismo Gropius, comentando la situación del arquitecto frente al ambiente general, destaca como «... el artista de hoy vive en una épo-

ca de crisis y de falta de guía. Las formas antiguas van hacia la ruina y el mundo paralizado se conmueve, situando al antiguo espíritu humano en crisis y colocándolo frente a una nueva forma. Navegamos en el vacío y no logramos todavía entrever un nuevo orden».<sup>6</sup> Constituyendo entonces en los primeros momentos un grupo más o menos coherente sobre el sentido de la nueva arquitectura, uno de los primeros tópicos del momento, el de la arquitectura internacional, va a aparecer en los textos que Taut publica en su revista «Frülicht», donde plantea la necesidad de una nueva arquitectura, difícilmente identificable con la del momento, y donde igualmente insinúa —como lo repetirá en «Die Stadtkrone», otra de sus revistas—, la clara necesidad de dar forma a la utopía. Recientemente estudiado el tema por Quaroni, señala éste cómo Taut después de la guerra va a desarrollar su «teoría de la amistad y de la colaboración» que en gran medida se sintetiza en el «Novembergruppe» o, al año siguiente, en el «Arbeitsrat für Kunst», en un intento de plantear el trabajo en común, como consecuencia de un constante intercambio de ideas. «Arte y pueblo deben formar un conjunto, y el arte no debe ser más el lujo de unos pocos sino que, por el contrario, debe alcanzar a las masas y unirse con ellas. El único medio para la unión es la colaboración de todas las artes bajo el protectorado de una gran arquitectura. El Arbeitsrat considera como su objetivo más importante en un futuro inmediato la integración de estos artistas en un pequeño grupo de trabajo con el encargo de desarrollar un proyecto utópico de construcción, en el cual se deban incluir con idéntica importancia los dibujos de arquitectura, de pintura o de escultura.»<sup>7</sup> A partir de este momento, los nuevos ideales del cambio se aglutinan en torno a la idea de la nueva sociedad o, por lo menos, de una comunidad utópica basada en la colaboración. Los grupos como el Arbeitsrat o el Novembergrup-

pe son quizás los dos más importantes ejemplos del momento, pero de ningún modo son los únicos de Alemania. Junto con ellos, y paralelamente en las principales ciudades del país, se van a desarrollar alternativas idénticas que plantean fundamentalmente el estudio del espacio fantástico, de una arquitectura utópica que en algún momento se ha considerado como expresionista. Un hecho, sin embargo, adquiere especial importancia en el desarrollo y es la relación que presentan estos arquitectos con los constructivistas o con los utópicos del XVIII. Para ellos, lo importante comienza a ser la imagen de la arquitectura, símbolo de la expresión formal de una nueva ideología, donde sólo se define de forma vaga la presencia de los nuevos materiales, sin entrar en problemas de definición de formas.

Las dos alternativas, por tanto, existentes en aquel momento (por una parte la que intenta racionalizar el viejo orden burgués logrando a fin de cuentas una nueva expresión de sus necesidades y conceptos y por otra parte la que, partiendo de unos supuestos ideológicos distintos, intenta desarrollar en un primer momento la utopía como forma de racionalización de vida) van a configurar el esquema general de la arquitectura alemana de comienzos de los años veinte, en los momentos en que Bauhaus se esboza como punto de partida de una de tantas aventuras culturales.

Definida en 1919, cuando se le ofrece a Gropius transformar la antigua Academia de Artes y Oficios de Weimar, poco a poco en su desarrollo se irá dejando de lado la inicial idea de configurar una posible «nueva ciudad» y se integrará paulatinamente en el mundo de la industria, guiando en cierta medida y sin duda mejorando en sus posibilidades los productos del consumo. Esta vanguardia, que desde los comienzos de la posguerra había planteado un esquema contrapuesto al de Tessenow, en un primer momento va a tener como gran preocupación de-

sarrollar fácticamente lo imposible, intentando entonces incidir en las comunidades, en los ayuntamientos o en la industria. Y el deseo de unir el tema de la nueva arquitectura a la gran masa popular, de configurar una posible nueva sociedad, va a adquirir desde ese punto de vista teórico, más interés como alternativa que el tratamiento formal que da a su arquitectura.

Teniendo entonces presente este supuesto teórico, parece como si se marcara una contradicción con respecto a los intentos expresionistas lanzados años antes y el nuevo carácter racionalista, que se enuncia en estos momentos en Bauhaus. Recordando, sin embargo, el calificativo dado por Taut a esta arquitectura, «arquitectura moderna»,<sup>8</sup> parece difícil establecer categorías dentro de ella. Desde un punto de vista spengleriano, desde una preocupación formal, entender los cambios o altibajos existentes en cualquiera de estos arquitectos puede parecer un auténtico laberinto en el que queda indefinida no sólo la salida, sino aun la misma entrada.

Es imposible tomar conciencia de cómo debe interpretarse esta disparidad de criterios, y sólo si nos planteamos el hecho de que los arquitectos participantes en los grupos que insinuaban la posibilidad «expresionista» como alternativa arquitectónica a la situación ideológica, son los mismos que afirman el nuevo desarrollo racionalista a idénticos problemas, podremos entender no sólo la hilazón existente entre la arquitectura del primer momento y del segundo, sino que podríamos llegar igualmente a plantearnos el equívoco de tratar a las dos alternativas como diferentes entre sí. Se desarrolló, en efecto, una duplicidad de este tipo en Holanda, donde dos esquemas ideológicos distintos ofrecían una alternativa diferente, y donde la Escuela de Amsterdam se contraponía a los supuestos sociales de la de Rotterdam. Pero en Alemania, por el contrario, el único enfrentamiento se produce dentro del mismo marco de lo

que ya hemos señalado como «arquitectura moderna». No existe por tanto una diferencia en la concepción teórica que genera a ambas y es sólo la complejidad del nuevo lenguaje formal, del nuevo lenguaje moderno, lo que va a caracterizar, no sólo al grupo en general, sino también a la escuela que pocos años antes se había creado en Weimar y que estaba dirigida por uno de los más activos teóricos arquitectónicos de los años veinte.

Planteado entonces Bauhaus como consecuencia de los puntos fundamentales que marcaba el Consejo de los Trabajadores, parecía como si las demandas encaminadas a modificar el viejo concepto de arte y a potenciar la liberalización de la enseñanza de la tutela estatal, hubiese sido llevado definitivamente a la práctica. Es, por otra parte, como ha señalado Aymonino, el momento en que Kautsky publica sus directrices para un programa de acción socialista, en el que se insinúa de forma clara cómo los ayuntamientos deberán servirse de empresas privadas para mejorar los resultados.<sup>9</sup>

A partir de estos años, la función que desempeña Bauhaus va a pasar por una importante serie de altibajos y va a evolucionar desde la base de partida de su posible consideración romántica hasta un momento en que pretenderá guiar no tanto a la opinión arquitectónica como al propio consumo: son los momentos finales en que se plantea como fábrica generadora de un gusto, suministrando a la industria toda una serie de productos que posteriormente van a volver a un mercado deseoso de entender cuál es el sentido de esa crisis arquitectónica de la que tanto oye hablar sin poder realmente comprender.

La utilidad, por tanto, del estudio de Wingler es manifiesta en cuanto que suministra o facilita los textos que aclaran la composición interna y la propia evolución del fenómeno Bauhaus. A partir de este momento, son varias las polémicas que se centran sobre la escuela y sobre su inciden-

cia en las artes. Se acusará a Gropius de haber configurado un estilo Bauhaus, discutiéndose la defensa que él hace de esta crítica al señalar cómo sólo el resultado final es el estilo, y cómo nunca la voluntad de estilo ha sido más fuerte que hoy. Problema éste que nos lleva entonces a valorar la propia capacidad de Bauhaus como ente capaz de desarrollar algo más que una parcela, es necesario entonces marcar la importancia que pudo tener dentro del movimiento moderno.

2.— Un problema pocas veces planteado entonces, y de gran interés entre nosotros, es el que se refiere a la presencia o influencia de la arquitectura alemana en España. Quizás en una primera impresión, podría parecer como si el chovinismo, el intento de referir la arquitectura española a los temas europeos del momento, hiciese que estas referencias quedasen un tanto forzadas, sobre todo cuando la arquitectura que en aquellos momentos se realiza en España es una expresión pobre y carente de contenido teórico con respecto a los esquemas europeos. El mismo Piacentini, en su pequeño estudio sobre «la Arquitectura de Hoy»,<sup>10</sup> margina a la arquitectura ibérica de esos años y sólo de forma casi casual, el nombre de dos españoles aparece en el Congreso de La Sarraz en 1928.

Pero, al insinuar además la evolución de la arquitectura española, un tópico, el de la arquitectura racionalista más o menos directamente ligada al GATEPAC se insinúa como el único de los existentes. Nada o casi nada queda de otras alternativas y parece como si sólo circunstancialmente un grupo, definido de forma imprecisa por Carlos Flores como «generación del 25», realice en Madrid algunos ejemplos arquitectónicos.

Existe, casi desde los comienzos del siglo, un hecho de interés para estudiar la presencia de una arquitectura de vanguardia, separada o diferencia-

da de los esquemas eclécticos e historicistas planteados por la burguesía. Partiendo del nuevo concepto de arquitectura insinuado por la secesión vienesa y que había influido en una serie de individuos entre los que podríamos destacar a Anasagasti, al mismo Palacios o a López Otero, a partir de 1909 comienzan a difundirse noticias sobre las alternativas insinuadas en la Europa del momento.

Son, en general, conceptos eruditos a pesar de su aparente modernidad, de una divulgación limitada que se va a centrar en arquitectos que no ponen en duda, a pesar de todo, la dimensión ideológica de su arquitectura y para quienes existe un posible cambio formal que se limita a la sustitución de una «máscara» por otra. De esta manera, se desarrollan en Madrid, ya algunos años antes de la guerra civil, toda una serie de actividades culturalistas que en ningún momento podríamos calificar como de vanguardia, dado que su esquema se limita a una modificación del problema formal. No se comprende cuál ha sido el punto de partida de la actividad vienesa y, a pesar de que se conoce la actitud contraria a ésta, se minimiza la importancia de la polémica por lo que supone de conflicto teórico. Sólo se acepta la estampa, la lámina, y como señaló en su día Amezqueta, el libro de Otto Rieth adquiere un importante papel en la formación del joven arquitecto. Bastaría, en este sentido, con ver o estudiar los diferentes proyectos presentados en estos años en la Escuela de Madrid, y compararlos con los de la de Barcelona. La revista «Arquitectura y Construcción» intenta profundizar en esas diferencias de enfoques y la presencia en Madrid de los arquitectos antes citados en la docencia de la arquitectura, tiene un interés mayor al hasta ahora insinuado.<sup>11</sup> En 1916, el propio Anasagasti pronuncia una serie de conferencias sobre la arquitectura alemana de estos momentos y sobre su enseñanza, destacando como uno de los grandes logros la

propia existencia y el sentido que ha adquirido la Deutscher Werkbund.<sup>12</sup> Primer contacto para la arquitectura española con la situación en que se encuentra la alemana, quizás el hecho más interesante es que en estos años se tiene conocimiento no sólo de la actitud mantenida por los arquitectos de la Secesión sino que además se difunde la polémica existente entre Loos y Hoffmann, tomándose claramente partido por la actitud del segundo. Sólo años más tarde, aparece una noticia de interés para valorar la arquitectura de estos momentos y es la recensión o la difusión del texto futurista de Sant'Elia, que realiza siempre Anasagasti.<sup>13</sup> Pero la difusión del manifiesto sólo sirve para que, frente a los conceptos de crítica a la «Seudoarquitectura de vanguardia austriaca, húngara o americana» y a lo que se proclama como una arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria o de la simplicidad, Anasagasti plantea violentamente cómo sólo la novedad o la reforma arquitectónica puede venir de la «Wagner Schule».

Es, a pesar de todo, un momento en que la Secesión Vienesa ha quedado completamente minimizada por los dibujos de Rieth, sin que se comprenda la evolución que ha podido experimentar Hoffmann con respecto a los primeros supuestos de la Secesión. El recuerdo se centra en los grandes monumentos con pilonos y en ningún momento se tiene en cuenta lo que supone para la nueva arquitectura el palacio Stoclet. Y al no existir, por otra parte, en España una difusión arquitectónica más coherente de la alternativa futurista, parece como si estos supuestos sólo se pudieran difundir a través de la literatura.

Dejando aparte los artículos publicados por Gabriel Alomar en la revista «Prometeo»,<sup>14</sup> calificados quizás demasiado precipitadamente como de textos futuristas por cuanto que desarrollan una serie de tópicos en los que se refleja la necesidad de la presencia de un nuevo orden en la nueva socie-

dad, el sentido diferente y preponderante que debe tener la máquina, el aspecto de los nuevos materiales, etc., sería de interés para definir el auténtico alcance de las propuestas futuristas, estudiar toda una larga serie de revistas políticas o de vanguardia artística, literaria, para alcanzar a comprender la auténtica difusión de lo que podría ser una nueva sociedad. Es, a partir de revistas anarquistas como «La Pluma», «La Revista Blanca» o «Nueva Vida», etc., cómo ciertos esquemas insinuados sobre la nueva sociedad se sintetizan claramente en el aspecto arquitectónico, sin que, por otra parte, ningún profesional de la construcción se sienta atraído por estas ideas. Poco más tarde llegará el gran momento de los ultraístas, y algunas de sus realizaciones ofrecen tópicos que permiten identificarlas con la arquitectura. Pero, a pesar de todo, no olvidemos que la neutralidad española durante la guerra había tenido fundamentalmente como consecuencia el paralizar la evolución de la arquitectura y que ésta se encuentra todavía frente a la vieja discusión entablada entre Demetrio Ribes y Rucabado.<sup>15</sup> El punto de arranque hacia lo que podríamos considerar la nueva arquitectura, vendrá marcado por un profesor de Historia, individuo educado en el ambiente polifacético e intelectual de la Institución Libre de Enseñanza. Leopoldo Torres Balbás, publica en 1919 un interesante artículo contra lo que él considera la arquitectura casticista, y poco más tarde presenta otro estudio sobre «Las nuevas formas de la arquitectura».<sup>16</sup> Consciente, por su formación, de algo que todavía no se ha realizado en España como es el cambio en la naturaleza o en el sentido de la propia burguesía, Torres Balbás demuestra o explica en su artículo de qué forma se está planteando en Europa una nueva alternativa arquitectónica, insistiendo claramente en uno de los problemas que más interesan en esos años a los arquitectos alemanes. Identificando su esquema

con lo que había sido uno de los puntos de partida de la LEF, plantea la necesidad del cambio tipológico, enfrentándose entonces a los supuestos mantenidos por los arquitectos más o menos seguidores de Viena que continuaban insinuando su arquitectura en términos monumentalistas.

La primera influencia alemana contemporánea proviene así del arqueólogo que empezará a plantear, quizás con la grandilocuencia de los grupos alemanes de los años primeros de la posguerra, idénticos supuestos de crítica a la arquitectura burguesa y a la falta de coherencia en el trazado o concepción de esta arquitectura. «Con la mayor indiferencia concebimos hoy los grandes edificios modernos: ministerios, palacios, bancos, casas de alquiler y de comercio, fábricas, etc. ¿A qué gran ideal obedece su construcción? Si existe, somos sin duda incapaces de sentirlo.»<sup>17</sup> Planteando entonces el nuevo sentido que debe tener la arquitectura en una nueva sociedad donde los edificios, hasta ahora considerados como representativos, dejen de tener este carácter «sagrado», igualmente importante es el hecho de que Torres Balbás deja de concebir a la arquitectura como idea de un proceso casi mágico, y replantea entonces el hecho mismo de la composición. «La arquitectura es la menos individual de todas las artes, y cuanto más colectiva sea su gestación más ganará en extensión y universalidad.»<sup>18</sup>

En realidad, da la impresión de que Torres Balbás pretende difundir los puntos fundamentales del Consejo de los Trabajadores, desarrollando sin duda una actividad de enorme interés. Resultaba que hasta ahora los distintos criterios difundidos respondían más a una normativa que podía evolucionar, pero que en ningún momento se atrevía a poner en duda el carácter y el sentido de la misma arquitectura. Sin embargo, a partir de este momento, lo que Torres Balbás hace es plantear no sólo la posibilidad de la nueva arquitectura en la nueva so-

ciudad, sino que plantea o insinúa la necesidad del cambio tipológico. «*Dos ideales modernos conmueven la sensibilidad colectiva y pueden llegar a ser segundos para el arte. El primero es la idea del proceso humano en marcha continua, capaz de ir dominando el tiempo y el espacio. Sus creaciones, clasificadas hoy como pertenecientes a la ingeniería en una división que empieza a ser arbitraria, son las más bellas de nuestra civilización.*

*El otro ideal es la redención de los parias, de los miserables, el derecho de todo ser humano a alcanzar una vida en la que, libre de la miseria y de la Injusticia, pueda disfrutar de los goces y tormentos de la inteligencia y del arte. Ideal más abstracto que el primero, no ha alcanzado aún su interpretación en formas arquitectónicas.*»<sup>19</sup>

La sorprendente valoración de un Leopoldo Torres Balbás en contacto con los esquemas difundidos en aquellos mismos años por el Novembergruppe o con el Consejo de Trabajadores para el Arte, se hace más importante aún cuando además demuestra conocer las actuaciones de los arquitectos de Darmstadt, de Munich o de Weimar. Crítico entonces de los supuestos mantenidos por Tessenow y consciente del gran cambio experimentado en la arquitectura de estos años, señala como «...derrumbóse la burguesía después de la gran guerra; y así como la aristocracia cayó ante la Revolución Francesa, el régimen económico del nuevo mundo comienza a transformarse radicalmente; una moral audaz, más de acuerdo con los sanos instintos naturales empieza a presentirse; el pensamiento humano ahonda cada día con mayor independencia en las interrogaciones eternas de la vida». «...y es que la arquitectura clásica, la que levanta los edificios en nuestras ciudades, es un arte viejo y en plena decadencia. Es inútil querer resucitarla. Otras formas bellísimas que contemplamos diariamente constituyen la verdadera arquitectura de la era actual y

*tienen la sugestiva modernidad que anhelan nuestros espíritus.*»<sup>20</sup>

*Son los que podríamos llamar de la arquitectura dinámica: los grandes transatlánticos de curvas graciosas y enérgicas, los acorazados formidables, las locomotoras gigantes que parecen deslizarse por la praderas, los aeroplanos que imitan como casi todos los anteriores las formas de la naturaleza.*»

Parece como si el profesor de historia fuese el único en contacto con una tendencia más próxima a Gropius o a Taut que a los criterios de un racionalismo clasicista insinuado por Tessenow. Anasagasti, por su parte, sigue empeñado en continuar replanteando los viejos temas del expresionismo alemán, intentando integrar en éstos los esquemas de una secesión vienesa que todavía no ha abandonado y que no dejará hasta concebir la iglesia de San Jorge, en Madrid. Pero de la misma manera que Taut y Gropius tienen en Torres Balbás un defensor y un divulgador, los esquemas de Tessenow van a tener durante un considerable número de años a toda una serie de seguidores que se plantean la situación de la arquitectura burguesa en España, la falta de una evolución en el seno de esta misma clase y la necesidad de adecuar o de replantearse con mayor insistencia la evolución de unos supuestos que la adopción de nuevas alternativas. El primer contacto con la arquitectura artesanal de Tessenow, es el que realiza en 1922 Luís Lacasa. Minimizada hoy injustamente la figura de este arquitecto exiliado en Moscú y Pekín, su importancia para comprender la evolución del racionalismo madrileño es sin duda fundamental y comparable su actuación, junto con Sánchez Arcas, al papel desempeñado por Fernando García Mercadal. En 1922, y con una formación alemana importante, debida sin duda a la difusión de las revistas y a la actuación de Jürgens en distintos proyectos de urbanismos, Lacasa publica un intere-

sante artículo en el que aparecen referencias sobre la situación general de la arquitectura alemana, sobre Taut, sobre Poelzig y sobre la escuela de diseño de Weimar, la primera noticia que conocemos de Bauhaus.<sup>21</sup> Este arquitecto, que junto con Gustavo Fernández Balbuena había tomado partido en la polémica alemana a favor de Tessenow, visita sin embargo la urbanización que Taut ha realizado en Magdeburgo y choca con la imagen de la nueva vivienda, de la nueva tipología y sobre todo con el sentido o la valoración de los colores que Taut había empleado: «*Magdeburgo es una ciudad negra, industrial y con poco carácter. El Elba, que pasa por Dresde plácido y limpio, al cruzar Magdeburgo toma ya un tono sucio y triste... Se comprende, pues, que la máxima aspiración de Magdeburgo sea tener color y que la llamen Die Bunte Stadt. Bajo la dirección de Taut se han pintado muchas cosas. En una de las calles principales hay un enorme caserón de estilo neoclásico que ha sido policromado. Los colores enteros, azul, rojo, amarillo, pero siempre siguiendo la estructura, dan la sensación de hule o de cerámica. Parecería natural que diera una sensación de algarabía o de intranquilidad. Pero no, la sensación es de reposo y, más aún, de ausencia de sensación.*»<sup>22</sup>

A pesar de todo, para Lacasa existe una incoherencia en el problema insinuado en Magdeburgo, y que hace que en ningún momento ésta pueda ser identificado con lo que él considera la nueva arquitectura. En diferentes artículos criticará ese lenguaje formal gratuito que aparentemente domina la arquitectura del momento y que, sobre todo, años más tarde va a ser uno de los puntales que emplee en la crítica a Gropius o a Le Corbusier. A partir de estos años la situación de la arquitectura española comienza a reflejar una contradicción real entre las diferentes tendencias. De nuevo es el momento de la confusión y simultáneamente se desarrollan los restos de



algo que aún podríamos considerar como arquitectura regionalista; existen igualmente esquemas de la Secesión que Anasagasti mantiene; y en el plano teórico se empiezan a difundir los esquemas de Tessenow, de los arquitectos holandeses y del propio racionalismo de Le Corbusier. Son los momentos en que los arquitectos españoles empiezan a integrarse a algunos de los problemas generales del momento, y dos arquitectos españoles participan en el concurso para el Chicago Tribune, enviando dos proyectos que son en realidad una auténtica declaración de la situación en que se encuentra la arquitectura española.<sup>23</sup> Centrándonos, sin embargo, en el tema de la influencia alemana en la arquitectura española, es importante señalar como Lacasa ha residido durante una serie de meses en la primera Bauhaus de Weimar, y como una serie de arquitectos igualmente se han formado en estos años en Alemania.<sup>24</sup> En este sentido, el caso de Pérez Múñez entre otros o los contactos que un individuo como José Moreno Villa puede tener en los ambientes arquitectónicos del momento, son de gran interés. La propia figura de Mercadal, compañero de promoción de Lacasa, es uno de los ejemplos más interesantes para comprender las relaciones o los contactos de los arquitectos españoles con los alemanes.

Poco a poco, el mito Le Corbusier comienza a difundirse en España, y el primer artículo o comentario largo que aparece sobre este arquitecto es el que realiza el mismo Torres Balbás en el mes de agosto de 1923.<sup>25</sup> Preocupado en parte de la misma manera que lo está Anasagasti por el tema de la enseñanza de la arquitectura, Torres Balbás intenta difundir una posible nueva alternativa arquitectónica. Al comentar el nuevo sentido que tienen las casas «citrohan», sigue manteniendo en el fondo el mismo criterio que había anunciado pocos años antes. Pero ahora comienza a insinuar cómo el cambio de la vivienda y de la arqui-

ectura se debe realizar no sólo para aquellos parias que sugería en los años diecinueve, sino igualmente para la propia burguesía que debe ser consciente de los cambios experimentados después de la guerra. Discutiendo o no el sentido de la vivienda, lo cierto es que valora más el estudio de Le Corbusier por la nueva imagen que ofrece que por su contenido teórico «... *mediocre y viejo en literatura, flojo en el razonamiento y lleno de grabados muy interesantes*». El punto que indudablemente más le atrae al arqueólogo de «Vers une architecture» es el de la nueva vivienda que debe corresponder al hombre. Pocos meses más tarde es Bergamín quien va a difundir el problema de la racionalidad de la vivienda en Le Corbusier, identificándose por tanto a una línea racionalista del cubo que se sintetizará en la influencia loosiana de El Viso e igualmente meses más tarde, en una revista editada en Valencia y de gran interés para el estudio del momento, «Urbanización y edificaciones», se comenta el texto un poco a la manera de Gabriel Alomar, calificando a Le Corbusier de arquitecto futurista, aunque aceptando, por el contrario, las alternativas propuestas «... *más como un grito contra la rutina que obliga a meditar y lleva al espíritu la necesidad de criticar cosas que se venían aceptando como únicas dignas de preferencia estética*».<sup>26</sup>

Por tanto, la situación en Madrid durante estos primeros años de difusión en Europa del racionalismo, es particularmente interesante en un momento en que todavía no se ha celebrado en París la exposición de artes decorativas de 1925. Aparentemente aún no ha surgido el problema de la pugna entre las nuevas y las viejas ideas, dado que no se ha llevado a la práctica el esquema formal planteado por el racionalismo. Es un momento en que sólo se difunden las diferentes alternativas, dando Anasagasti a conocer el sentido de Perret<sup>27</sup> y del primer racionalismo, la personalidad

de Garnier, los estudios que Lacasa realiza sobre el concepto expresionista... Pero es quizás también el momento en que más claramente se puede ver la influencia teórica alemana, reflejada en el nuevo problema del urbanismo. Planteado en algún sentido, como lo había indicado el propio Taut, el tema de la vivienda mínima y de la nueva articulación de la ciudad, es el momento en que las grandes revistas alemanas de urbanismo se difunden fácilmente en España, cuando el tema de la construcción de colonias o de la reestructuración de las ciudades define hasta qué punto interesa la evolución urbana con respecto a la nueva utopía.

Parece como si finalmente el esquema de Torres Balbás en definir una nueva tipología o de plantearse por lo menos la necesidad de una nueva forma de vivienda, se sintetizará en Madrid debido a la influencia de la arquitectura alemana. Se empiezan a concebir toda una serie de cooperativas de viviendas como las que definen la llamada Colonia Manzanares; se proyectan toda una serie de viviendas unifamiliares en la «Cruz del Rayo», y la influencia de la Garden Homes Company de Milwaukee, de las cooperativas de casas de viviendas en Alemania o las italianas dependientes de la Federación de Casas Baratas, marcan un interesante precedente.<sup>28</sup> Toda una serie de colonias —quizás no demasiado brillantes en su concepción arquitectónica— que se conciben en Madrid en estas fechas, hacen que sea preciso estudiarlas bajo estos supuestos de Taut y de la nueva arquitectura. Son los proyectos que se realizan entre la zona de Cuatro Caminos y el final de Reina Victoria, lo que se concibe como la Compañía Urbanizadora Metropolitana; los estudios de Bergamín sobre la Colonia Residencia y del Viso, como lo son en general todos los estudios e intentos realizados en torno a la constitución de las cooperativas de viviendas, de casas baratas. El sentido social que tiene este nuevo

tipo de construcción queda manifestado en el artículo que Lacasa traduce en 1924 del texto de Mutthesi<sup>29</sup> y que en los mismos años difunde un tipo de vivienda ligado más al de la arquitectura holandesa que a ciertos aspectos de la alemana, hecho que se refleja en los primeros artículos de Bergamín, el cual escribe sobre Duddock.<sup>30</sup> Antes, por tanto, de que comience en París la Exposición del año veinticinco, que según Flores había supuesto el punto de partida de una generación, existe en Madrid un desarrollo teórico, un conocimiento de los problemas arquitectónicos que se plantean en Europa desde los primeros momentos de la crisis racionalista, aunque en ningún caso se sepan o puedan ser llevados a cabo. Nunca se ha insistido demasiado sobre la importancia que tuvo para los arquitectos de vanguardia madrileños, por una parte el legado Cebrián, y por otra un librero, Inchausti, que en aquellos años introducía en España todas las publicaciones europeas de arquitectura, potenciando un contacto directo con los últimos intentos.

Existe, en los años en que la dictadura de Primo de Rivera desarrolla más crudamente sus contradicciones, un claro intento de los arquitectos madrileños de utilizar el hecho constructivo como posible punto de partida de un cambio social. Planteándose claramente la ambigüedad del problema (el tener por una parte que concebir su arquitectura para una burguesía que no ha experimentado en absoluto cambios en su estructura y cuya única consecuencia de la guerra ha sido la de afianzarse aún más en sus supuestos) lo único que pueden plantear estos arquitectos que pretenden modificar el viejo concepto arquitectónico, es una racionalización de sus elementos. Sorprende que sea el erudito, el arqueólogo Torres Balbás quien más claramente se dé cuenta de hasta qué punto las ménsulas y los capiteles, concebidos varios siglos antes, siguen siendo objeto de consumo por parte

de esta burguesía. El problema de una arquitectura social entre estos individuos —arquitectura que sólo puede suponer un acercamiento a los puntos de Taut o de Le Corbusier— se centra en sólo el aspecto teórico. Por ello, en los mismos programas que se siguen estableciendo durante estos años en la Ciudad Lineal de Madrid, la vivienda o los distintos modelos que de éstas ofrecen, se acercan más a los pequeños dibujos de Tessenow que a los ejemplos de Taut en Magdeburgo o que a los ejercicios de los alumnos de Bauhaus.

\* La Exposición de 1925, en París, fecha clave según algunos historiadores, no sirve en realidad sino para confirmar el choque existente en España entre los distintos criterios. Para Yarnoz, el pabellón español de Bravo es uno de los pocos ejemplos de arquitectura tradicional, cuando en realidad no fue sino un ejemplo, a caballo entre los nuevos supuestos, de simplificar el tema de la vivienda y la arquitectura regionalista de pastiche.<sup>31</sup> A menudo planteado casi como un ejemplo del kisch, el pabellón concebido por Pascual Bravo es una muestra de la contradicción existente en un joven arquitecto de aquellos momentos, de alguien que no se atreve a seguir de forma rotunda a Rucabado, pero que al mismo tiempo se plantea la permanencia de la arquitectura de lo típico o regional. Ante el eclecticismo, la postura, por ejemplo de Bergamín o de Mercadal, es clara. Y más que comentar lo que puede suponer esta arquitectura en España, lo interesante es que el viaje a París ha servido de pretexto a todo un grupo de arquitectos para un posterior contacto con la arquitectura holandesa.

A partir de estos momentos queda claramente establecida la diferencia entre unos supuestos y otros. Ya no aparece más el caso de la confusión existente en los primeros años, cuando Mercadal comentaba y planteaba cómo identificar las alternativas ofrecidas por Tessenow, por Frank, por Loos o por

los alumnos de la escuela de Weimar. A partir de esta fecha, comienza a desarrollarse el nuevo estudio de las ciudades y el mito de la ciudad americana gravita sobre los arquitectos madrileños del año veinticinco.

Poco antes, Zuazo había planteado hasta qué punto los nuevos esquemas de ciudad se sintetizaban en su proyecto de reforma de Bilbao.<sup>32</sup> Toda una serie de arquitectos, entre los que se podrían contar a individuos como Fernández Balbuena o a Esteban de la Mora, empiezan a estudiar el problema del trazado de la ciudad, de la nueva articulación de los núcleos urbanos y sus propuestas van a contraponerse claramente con las que pretende desarrollar en esos mismos años José Luis Oriol.<sup>33</sup> Frente al tema de una Gran Vía diagonal que uniría Bilbao con Callao, y que prolongándose hasta la Plaza Mayor, tras derribar media plaza se continuaría en una escalinata ajardinada a través de toda la calle de Toledo, frente a una reforma de la ciudad concebida en términos casi barrocos, el problema que insinuaban los jóvenes urbanistas se centra fundamentalmente en la ampliación de la ciudad y en la creación de toda una serie de nuevas avenidas que permitan un desarrollo coherente y articulado.

Es entonces el momento en que Mercadal traduce el texto de Otto Bünz,<sup>34</sup> cuando se forma —y quizás debido a la influencia de revistas como «Stadtebau»— un primer centro para el estudio del urbanismo, que posteriormente se aglutinará en la llamada *Oficina de Información Urbana*. Es el momento en que Santiago Esteban de la Mora traduce el texto de Abercrombie sobre las nuevas ciudades, texto que por las fechas casi coincide con la primera versión que da Canosa del libro de Camilo Sitte, como también coincide con los años de formación urbana de Mercadal en París, cuando recibe, por otra parte, el encargo de difundir a través de la revista «Arquitectura» una bibliografía comenta-



da de los más importantes e interesantes textos franceses del momento. La presencia teórica de la arquitectura alemana de estos momentos, se perfila de manera mucho más manifiesta a través de las publicaciones madrileñas. Un arquitecto alemán alumno de Gropius, Paul Linder, va a colaborar de forma sistemática en la revista de la Sociedad de Arquitectos de Madrid siendo nombrado por esas fechas corresponsal en Alemania. Y quizás por influencia de la arquitectura holandesa, de la que tanto Bergamín como Sánchez Arcas se han encargado de estudiar y de difundir, se dan a conocer por vez primera los textos y la obra de Frank Lloyd Wright.<sup>35</sup>

Sin embargo, un hecho va a caracterizar a estos años finales de la década de los veinte, y es la presencia en Madrid de una serie de importantes arquitectos europeos. Traídos sin duda por Fernando García Mercadal a la Residencia de Estudiantes, Le Corbusier pronuncia en 1928 dos conferencias que serían publicadas en el mismo año en la Revista de Occidente; con pocos años de diferencia, Gropius plantea en Madrid la evolución de la arquitectura alemana y Mendelsohn trata sobre la arquitectura rusa, europea y americana. Poco a poco llegan a Madrid las principales figuras artísticas del momento y el propio Marinetti, que en 1927 había planteado —fuera por tanto ya de tiempo— el sentido del futurismo en la Residencia de Estudiantes, va a configurar claramente lo que podríamos definir como la presencia de la vanguardia arquitectónica en España.<sup>36</sup> Las primeras propuestas de una nueva arquitectura surgida bajo la influencia de los esquemas alemanes, no tendrían que reflejarse sólo en los proyectos de la Casa del Marqués de Villora ni en la estación de gasolina de Porto-Pi en Madrid, sino que toda una serie de ejemplos entre los que pueden figurar las primeras realizaciones de escuelas realizadas por Arniches en lo que hoy es Instituto Ramiro de Maeztu, la misma Residencia de Se-

ñoritas en la calle de Miguel Ángel o el proyecto de la Fundación Rockefeller realizado por Sánchez Arcas, no serán sólo unos ejemplos entre tantos otros sino que significan de forma concreta unas directrices arquitectónicas. Porque si en el Viso o en la casa del Marqués de Villora, Bergamín pretendía dejar más o menos clara la influencia de Loos, como quizás el propio Zuazo la había planteado en otros proyectos, el hecho es que los tres ejemplos primeramente señalados se centran más en la línea de lo que ha sido la alternativa insinuada por E. Fahrenkamp o por Oud.

La tradición de la arquitectura holandesa en Madrid en modo alguno había quedado ligada a la figura o al estudio de Dudock o de Berlague. Porque, si bien es cierto que Sánchez Arcas ha visitado y estudiado aquella arquitectura y que el plano de Berlage ha sido uno de los puntos de partida del nuevo urbanismo, por lo mismo toda una serie de artículos y opiniones de Theovan Doesburg empiezan a aparecer en revistas de Madrid desde 1927.<sup>37</sup> En ellas se especifican cuáles han sido los distintos puntos de choque entre las escuelas de Amsterdam y Rotterdam, y el nuevo tema de las viviendas de Oud empiezan a difundirse y a popularizarse entre los medios profesionales españoles. Es igualmente en estas fechas cuando empiezan a aparecer los primeros artículos dedicados a la Bauhaus, pero en todos ellos se centra o mejor se identifica al movimiento con la figura de Gropius.<sup>38</sup> Nada queda abierto a una posible interpretación y por ello parece como si la Escuela de la Bauhaus careciese en absoluto de interés. Se traducen algunos de los más importantes textos de la Bauhaus, pero todos ellos referidos ya a la problemática de Dessau, dejando por tanto olvidados los iniciales supuestos de Weimar. La idea que aparece en estos años es que se trata de una escuela de diseño, sin relación con el problema arquitectónico que aquí se enfoca. Pero poco a poco em-

pieza a difundirse en España el problema del nuevo gusto y del nuevo estilo, de la llamada arquitectura del neón, y los arquitectos que durante estos años han intentado enfrentarse a un problema de tipo ideológico empiezan a ver la respuesta formal que se difunde en España.

De esta forma, cuando en 1928 La Gaceta Literaria les dirija una encuesta planteándoles «¿Quién está en lo cierto en la nueva arquitectura?», la contestación de Lacasa es fundamental: «... No es lo mismo Taut racionalista que Hoffmann artista o que Le Corbusier, periodista y charlatán. Yo respeto el racionalismo y el instinto, el Partenón y los hangares de Orly, el arte intelectual y el popular, pero sobre todo admiro a Tessenow, arquitecto humilde.»<sup>39</sup> En realidad, la opinión de Lacasa empieza a quedar en cierto sentido desfasada por la propia moda, y en ese mismo número de La Gaceta Literaria se publica un artículo de Adolf Behne sobre la Bauhaus de Dessau en el que plantea en cierta medida el triunfo de la arquitectura internacional en términos parecidos a como la enunciaba casi diez años antes el propio Bruno Taut en «Frühlicht». Y si las alternativas más interesantes de este pequeño grupo de arquitectos madrileños se sintetizan en los proyectos del Hospital de Toledo o en la remodelación de Logroño, la corriente racionalista ha logrado integrarse dentro de una nueva normativa arquitectónica.

Quizás debido a ello, un arquitecto ecléctico como es Pedro Muguruza, sin duda apoyado por las revistas de arquitectura que en estos momentos adquieren ya su mayor difusión, proyecta en ese mismo año de 1928 el Palacio de la Prensa de Madrid, edificio representativo de lo que él cree es la nueva arquitectura.

La obra de Muguruza, como en general la de toda una serie de arquitectos eclécticos del momento, representa una etapa en la que los problemas teóricos han perdido en gran parte su ini-

cial importancia y dimensión, y cuando un nuevo lenguaje parece haberse difundido ya de forma casi total. De esta manera, individuos como López Otero, que sólo dos años antes habían concebido toda una larga serie de pastiches secesionistas, poco a poco se integran en un conjunto en el que predomina la confusión y donde el llamado estilo Bauhaus realmente alcanza en estos momentos su punto de partida. Es el gran momento de la arquitectura del neón y parece como si fuese necesario cambiar rápidamente el concepto arquitectónico para ganar algo del tiempo perdido.

Pero paralelamente a esta situación de Madrid, donde la arquitectura alemana en bloque desarrolla en poco tiempo una extraordinaria influencia y donde problemas poco antes ni siquiera imaginados encuentran en los comienzos de los años treinta una natural respuesta, en Barcelona la evolución de la arquitectura ha seguido caminos diferentes, más ligados desde un principio a los supuestos de Le Corbusier. Estudiado el problema de la difusión de la arquitectura moderna en Cataluña de manera más exhaustiva que en Madrid, a pesar de todo sería interesante hacer resaltar un hecho fundamental como es el que, en Madrid en estos años, se trata de una auténtica moda generalizada la de la nueva arquitectura, moda que se sigue sin comprender las causas y que por tanto se intenta repetir en una extraña mimesis. En Barcelona, por el contrario, la moda se centra más en una minoría de arquitectos fanáticos de la figura de Le Corbusier de cuyo carisma no se muestran demasiado dispuestos a alejarse.

Poco a poco los nuevos tratamientos que se desarrollan en Madrid se independizan del tema del tratamiento y, paulatinamente, es el nuevo tema el que empieza a difundirse. Si recordamos la declaración de Torres Balbás en 1919, parece como si se dejase de prestar atención a los grandes temas y, de nuevo, los jardines, las viviendas

en el campo, los museos, las estaciones de ferrocarril fuesen los puntos de interés del arquitecto. Tomando el ejemplo concreto de las villas, desde los primeros momentos Mercadal intentó redefinir el sentido de la nueva casa de la vivienda mínima, sin lograrlo realmente. La exposición de 1927 de Stuttgart y posteriormente los congresos del CIAM realizados en Frankfurt y en Bruselas, marcaban uno de los puntos más importantes como eran el tratamiento y la visión del nuevo tema. De esta manera, Mercadal decide al poco convocar en Madrid un nuevo concurso de vivienda mínima, logrando una participación interesante. Pero lo importante es que, sólo algunos años más tarde, Rafael Hidalgo de Caviedes va a difundir a través de una revista un nuevo tipo de colonia, esta vez ya claramente diferenciada de la vivienda social.<sup>40</sup> Se trata de un concepto nuevo como es el de la casa fin de semana, el de la pequeña residencia situada en los alrededores de Madrid, próxima por tanto a las diferentes colonias concebidas en el extranjero, pero nueva con respecto a la vivienda planteada en España. Integrando entonces toda una serie de pequeños edificios en los alrededores de La Alameda de Osuna, el tema parece haberse entendido de forma nueva y en cierta medida parece que va a depender del racionalismo italiano o, por lo menos, de algunos ejemplos desarrollados por Pollini.

Pero volviendo al tema de la vanguardia madrileña, lo importante es ver cómo en ningún momento se deja dominar por los supuestos formales y como sus contactos con la realidad nunca se limitan a los esquemas racionalistas. En 1928, en los momentos en que Gropius decide abandonar la aventura Bauhaus, Hannes Meyer empieza a publicar una serie de artículos en la revista de Madrid<sup>41</sup> y en ese mismo año se anuncia su visita para realizar una serie de contactos y conferencias. Enfrentada esta tendencia a la de los seguidores de un racionalismo

oficial, de entre los cuales sólo Fernando García Mercadal representa un saber, la actitud de los madrileños es claramente contraria a los Sartoris o a los mismos CIAM. Lacasa, que había visitado la exposición de Stuttgart de 1927, critica ese concepto burgués de la vivienda,<sup>42</sup> esa sustitución del apartamento en la ciudad por una vivienda unifamiliar en el campo o en los alrededores, alternativa que sólo puede llevar a cabo una minoría acaudalada. Centrados, en cambio, cada vez más en el tema de un desarrollo total de la ciudad, las diferencias de estos arquitectos con respecto al racionalismo europeo se centraliza cada vez más en el rechazo de una nueva norma, y llegado entonces el caso, el choque con los esquemas del GATE-PAC va a ser rotundo.

A pesar de todo Barcelona representa, dejando de lado los carismas y las mitologías, un tema radicalmente distinto al de Madrid por lo que supone la rápida integración de la burguesía en un proceso político diferente. No se trata del enfrentamiento con el inicial esquema centralista, sino que, por el contrario, se trata de una clase deseosa de separarse de los puntos de Madrid y de integrarse al propio tiempo en una dimensión distinta. Por ello, la rápida adopción de la nueva moda del mueble de tubo y del neón, rompiendo entonces no ya con un esquema dubitativo y tembloroso como el de Madrid, sino por el contrario con el claramente reaccionario del neobrunesquismo, supone un punto de partida distinto. Allí donde en Madrid existe —por lo menos por parte de una minoría— una tradición de vanguardia, en Barcelona, por el contrario, se trata de identificarse rápidamente con el gran arquitecto de la burguesía culta francesa, y entonces la unión se realiza no ya con los alemanes o los italianos, sino directamente con el propio Le Corbusier. Hasta el momento, los únicos que habían intentado definir un nuevo sentido de la ciudad, planteando de qué forma podía enten-

uerse una urbe distinta, donde el tráfico de mercancías adquiriese una dimensión diferente, eran los grupos políticamente activos de la ciudad. Como estudió en su día Salvador Tarragó en una exposición celebrada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, al tratar de Le Corbusier en la dicha ciudad, el nuevo sentido de la ciudad y de los parques, la reestructuración de los barrios, etc., era sistemáticamente enunciado desde las revistas políticas, de la misma manera que las revistas socialistas de Madrid —Tiempos Nuevos— planteaban (quizás por indicaciones de Mercadal) el tema de la reforma urbana de la Capital.

Surge entonces en Barcelona alrededor del GATEPAC una nueva dimensión de la ciudad, y el propio grupo se constituye en un algo coherente, con una visión propia del sentido arquitectónico, aunque claramente dependiente de los esquemas racionalistas del momento. Existe en AC una manifiesta influencia alemana, no sólo en los temas que desarrolla, sino en

los mismos problemas de composición y de confección. Al ver la revista, la clara importancia dada por Bauhaus al problema de la grafía se manifiesta claramente, y parece como si en realidad se estuviese ante un número de «Die Form» o uno de «Das Neue Frankfurt».<sup>43</sup> En Barcelona surge el problema del diseño de una manera diferente a como se plantea en Madrid, por cuanto que no es tanto el problema de una moda desligada de la arquitectura sino que intenta ser la expresión formal de unos planteamientos. Es en cierta medida influencia también italiana en el proceso de diseño, y el mismo Figini colabora en dos artículos de AC en donde plantea el tema de la decoración como dependiente o ligado a la arquitectura.<sup>44</sup> En otro estudio que el mismo Figini dedica a la decoración, esta vez publicado en Madrid, el artículo sin embargo se publica en una revista ligada no tanto al tema de la arquitectura como al de la decoración. El sentido de un revista como «Vivienda», refleja

de qué forma la burguesía madrileña intenta identificarse pronto con el nuevo papel de la moda y lo máximo que estos arquitectos van a concebir es la decoración partiendo ya de supuestos establecidos.

GATEPAC, por el contrario, acepta desde los primeros momentos la necesidad del nuevo diseño, reflejado en todos y cada uno de los detalles arquitectónicos. Conoce por tanto su significación, y el problema insinuado en los primeros momentos alemanes que trastoca al de definir una nueva forma de vida, fruto de una imagen del diseño asumible por la burguesía.

Y de esta forma, cuando sólo pocos años más tarde, en 1937, un arquitecto de Madrid conciba, ayudado por Sert, el pabellón de la Exposición de París de 1937, demostrará de qué forma el racionalismo madrileño ha logrado adquirir una expresión propia del sentido funcionalista de GATEPAC.

Madrid, abril 1975.

CARLOS SAMBRICIO

# Notas

1. G. Veronesi. *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)* Florencia 1968; L. Patetta *L'architettura in Italia. 1919/1943*. Milán 1972. El texto de Persico sobre Hoffmann, fue publicado casi de forma sistemática en «Casa-bella» en 1931, llegando los artículos hasta 1935 cuando se publicó por encargo de Ponti un número monográfico en la revista «Domus» sobre el «Gusto di Hoffmann». Respecto al texto del MIAR, el manifiesto más interesante es el que se refleja en la inauguración de la segunda exposición celebrada en Roma en 1931. (Patetta, p. 192.)
2. H. Tessenow. *Osservazioni elementari sulla costruzione*. Milán 1974. «Lavoro Artigianale e tradizione borghese» (p. 86).
3. Ibid., p. 101.
4. B. Milioni. *Architettura e politica in Germania 1918-1945*. Roma 1963, p. 63. «Nosotros queremos crear una arquitectura clara y orgánica, cuya lógica interna sea clara y limpia y no equivoca con falsas fachadas y artificios; nosotros queremos una arquitectura adaptada a nuestro mundo de la máquina, aparatos de radio y veloces automóviles, una arquitectura cuya función sea claramente reconocible en su relación con la forma». W.

- Gropius, Kundgebung gegen das Bauhaus, en «Weimarer Zeitung», 6 de julio 1924.
5. B. Taut. *Modern Architecture*. Londres, 1929, pp. 92-93.
6. B. Gropius. *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*. Berlín 1919, in Miller-Lale. Op. cit., p. 45.
7. *Consejo de Trabajo para el Arte*. Bajo las alas de una gran arquitectura. Tomado de S. Marchan «La arquitectura del siglo XX (textos)». Madrid 1974, p. 104.
8. B. Taut. Op. cit., p. 16.
9. K. Kautsky. *Directrices para un programa de acción socialista*. Berlín 1919. En C. Aymonino «La vivienda racional». Ed. Gustavo Gili, S. A. Barcelona 1973, p. 62.
10. M. Piacentini. *Architettura D'oggi*. Roma 1930.
11. La revista dirigida por Vega March, «Arquitectura y construcción», presentaba el enorme interés de ofrecer en sus últimas páginas una serie de proyectos de arquitectura de alumnos de las escuelas de Madrid y de Barcelona. La influencia de Anasagasti o de López Otero, se puede apreciar claramente en toda una serie de proyectos de Luis Menéndez Pidal, de Pedro Muguruza... y en general de

- cualquiera de los arquitectos que finalizan en Madrid sus estudios antes de 1920.
12. T. de Anasagasti. La noticia de la conferencia aparece en «La Construcción Moderna», n.º 6, 30 de marzo de 1916.
13. «La Construcción Moderna», n.º 13 y 14, 15 de julio y 30 de julio de 1919.
14. P. Ilie. *The Surrealist Mode in Spanish Literature*. Universidad de Michigan 1968, da noticias del sentido futurista existente en Gabriel Alomar, aunque quizás esta apreciación merezca una relectura. Nada dice Nora sobre Alomar, y tampoco Buckley le dedica en su estudio sobre las vanguardias ningún interés.
15. Las polémicas entre Ribes y Rucabado que tienen lugar en 1915, son uno de los puntos más interesantes para comprender la evolución de un secesionista olbrichtiano como era Ribes frente a un regionalista como Rucabado. La muerte de Ribes impidió que la polémica se continuara, y quizá la documentación más interesante sobre ésta es la que se encuentra en «Arquitectura y Construcción», de 1917, 1918 y 1919.
16. L. Torres Balbás. *Las nuevas formas de la arquitectura*. «Arquitectura», n.º 14, junio de 1919. Recogido por S. Marchan, op. cit.,

p. 314. En el mismo año, y sólo dos meses antes había aparecido un artículo de Sáinz de los Terreros sobre la influencia de la arquitectura europea en España durante el período de la guerra, en el que quedaba reflejado por el contrario, de qué forma la arquitectura burguesa lograba mantenerse, encontrando un reducto en España.

17. L. Torres Balbás, op. cit., p. 145.

18. Ibid., p. 147.

19. Ibid., p. 146.

20. Ibid., p. 147.

21. L. Lacasa. *El camouflage en la arquitectura*. «Arquitectura», n.º 37, mayo de 1922, pp. 196-198.

22. Ibid., p. 198.

23. M. Tafuri. *La città americana*. Bari, 1973, en el estudio que realiza sobre el concurso del Chicago Tribune da como referencia la existencia de dos arquitectos españoles. Uno de ellos, ingeniero militar, es Rodríguez Martín, y publica su proyecto en la revista madrileña «La Construcción Moderna», n.º 17, año XX, 15 de septiembre de 1922.

24. L. Lacasa. *Arquitectura impopular*. Conferencia dada a los alumnos de FUE de Madrid. *Arquitectura*, n.º 129, enero de 1930, pp. 9-12.

25. L. Torres Balbás. *Tras una nueva arquitectura*. «Arquitectura», n.º 52, pp. 263-268. El artículo de Rafael Bergamín, aparece sólo meses más tarde en la misma revista.

26. *Urbanización y Edificaciones*. Juan Brotero. Año 1, n.º 3, marzo de 1924.

27. T. de Anasagasti. El arte moderno y la Exposición Internacional de arte decorativa. Mayo de 1924, pp. 163-165.

28. El tema de las Casas Baratas y de las viviendas obreras aparece ya claramente definido en el X Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en Santander en agosto de 1924. Existe en esos años toda una literatura sobre sociedades constructoras de Casas Baratas, cooperativas o Instituciones oficiales.

29. L. Lacasa. *Un libro alemán sobre Casas*

*Baratas*. N.º 64, agosto de 1924, pp. 231-236.

30. R. Bergamín. *Los trabajos de extensión del municipio de Hilversum*. «Arquitectura», enero 1925, n.º 68, pp. 18-22.

31. J. Yarnoz. *La arquitectura en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas*. «Arquitectura», n.º 78, octubre 1925, pp. 225-235.

32. Zuazo Ugalde, prólogo de Juan de la Encina. Ediciones Inchausti. Madrid 1933.

33. J. L. de Oriol. *Memoria del Proyecto de Gran Vía, Glorieta de Bilbao, Plaza de Callao*. Madrid, octubre 1921. Existe una crítica a este proyecto en el número 30 de la revista «Arquitectura», octubre de 1920, p. 284, por parte de Torres Balbás. Sin embargo, algunos años más tarde, Oriol recibe otra dura crítica, esta vez de Jürgens en la revista «Stadte-Bau». En 1924 «Arquitectura», n.º 60, el mismo Oriol justifica el sentido de su proyecto ofreciendo esta vez nuevos dibujos.

34. La importancia de Otto Bünz en el año veintiséis es grande sobre todo en arquitectos como Lacasa o Sánchez Arcas. Mercadal colabora en la traducción con el que posteriormente sería director de la revista «Viviendas».

35. La primera referencia que aparece a Frank Lloyd Wright, está en el número de abril de 1926. A partir de esta fecha, en el número de agosto del mismo año, Bergamín hace referencias a este arquitecto, dedicándosele normalmente uno o dos artículos al año. N.º 93, enero 1927.

36. Alberto Giménez Fraud. *La Residencia de estudiantes*. Barcelona, 1972. Prólogo de L. García de Valdeavellano, pp. 44, 45 y 46. La referencia a Marinetti se encuentra en la página 43. En la revista «Residencia», existen también referencias a las conferencias o charlas pronunciadas. El artículo de Le Corbusier se publicó en «Revista Occidente», número de mayo de 1928.

37. El primer artículo de van Doesburg, aparece en el mes de abril de 1927 en la revista «Arquitectura». En el mes de junio del mismo

año aparece un segundo y en enero de 1926 había aparecido, aunque sin firmar por él y como recensión, una amplia noticia sobre los puntos esenciales de su arquitectura.

38. En el mes de mayo de 1927 («Arquitectura», n.º 97, p. 200), aparece por una parte, la invitación a la Exposición de Stuttgart e igualmente figura en ese mismo número una amplia referencia a la Bauhaus, centrada fundamentalmente en la figura de Gropius.

39. E. Giménez Caballero organiza, con la colaboración de Mercadal, en la revista «La Gaceta Literaria» una encuesta entre arquitectos. Publicado el facsímil en el número 70 de «Hogar y Arquitectura» es interesante contraponer la opinión de Lacasa o de Sánchez Arcas con la de Bergamín o Fernández-Shaw.

40. R. Hidalgo de Cavedes publica en los años treinta una revista titulada «La ciudad y la casa fin de semana», destinada fundamentalmente a patrocinar una colonia de pequeñas viviendas fin de semana en los alrededores de Madrid.

41. H. Meyer. *La Asociación de obreros en Bernau*. «Arquitectura», n.º 112, agosto de 1928. Es en este artículo donde se da igualmente la noticia de que Meyer pensaba acudir a Madrid en el invierno del mismo año, a fin de dictar una serie de conferencias.

42. L. Lacasa. *Arquitectura impopular*. «Arquitectura», n.º 129, enero de 1930, pp. 9-12.

43. Como ha indicado Simón Marchan, es interesante estudiar el problema tipográfico de las revistas racionalistas de estos años a la vista sobre todo de las revistas «Dada» de unos años antes. Sobre la difusión del formato de la Bauhaus, es igualmente interesante la opinión reflejada por S. Giedion «La sociología de los años veinte». Madrid 1968, p. 22.

44. Los artículos de Figiní en revistas españolas aparecieron en el n.º 5 y 13 de la revista del GATEPAC, A.C.; en el n.º 41 de la madrileña «Viviendas», en el número de invierno de 1933 de «D'ací i d'allà» de Barcelona.